

# NOTAS

## SOBRE UNA GENERACION

*Notas escritas con la intención de relatar una historia casi familiar, cuyos rasgos escuchamos, como conversación de fondo, en reuniones con algunos de sus componentes, profesores de la Escuela de Madrid.*

*Y también en la creencia de que un mismo tiempo —una historia con trazos semejantes— y un mismo lugar pueden ser capaces de hacer entender la presencia conjunta en estas páginas de los arquitectos que nos mueven a escribir. Y encontrar, tal vez, una suerte de atalaya que nos permita observar sus obras con mejor perspectiva. Es entonces alrededor del año 1965 —en que los mayores acaban la carrera cuando los más jóvenes la empiezan— donde debemos situar el inicio de la historia cuyos trazos pretendemos relatar; y es la Escuela de Arquitectura de Madrid el lugar en cuestión que, a todos, fue común.*

Dentro del proceso de reactivación económica que quería materializarse en las ambiciones del I Plan de Desarrollo, el deseo de crecimiento del número de técnicos pone en marcha el nuevo Plan de estudios de 1964 que reduce la carrera a cinco años, suprimiendo ingresos y cursos previos. La masificación real llega así a la Escuela en los años en que coexisten ambos planes, el 64 que comienza y el 57 que se extingue. (1) Y solo un año después del que elegimos para comenzar, en 1966, cesa Luis Moya como director de la Escuela, adquiriendo definitivo peso Javier Carvajal, que desde la Jefatura de Estudios (y no desde la Dirección; ocupada después de Moya por grises personalidades) inicia la estrategia que utilizaría el nuevo plan como medio de situar a unos hombres, no todos nuevos, capaces de constituir la red que articulara una alternativa escolar bien definida, hasta en su imprecisión, por el conjunto de arquitecturas que aquellos hombres dibujaban y construían.

Apareció la estrategia de forma bastante completa. Excluido de la Sota como primer Encargado de Elementos de Composición —puesto en el que su fantasma y su presencia real se alternarían durante algunos años— pasa Fernández Alba a ocuparlo mientras Feduchi y de la Mata se hacen cargo de Dibujo Técnico y a Rafael Moneo —pensionado en Roma recién llegado— se le incrusta en Análisis de Formas con la misión de ensayar, desde un pequeño grupo, una posible alternativa a la vieja orientación del dibujo. La vía continuaba con el propio Carvajal —ya catedrático de Proyectos I—, reforzado por Juan Daniel Fullaondo. Al crecer el plan, Moneo abandona el territorio no conquistado de Análisis y acaba encargándose del segundo año de Proyectos, que culmina en el tercero con Francisco Sáenz de Oíza. Así, en el curso 1968-69, cuando el Plan nuevo se completa, la estrategia parece lograda y la línea didáctica definida: Feduchi, Alba, Carvajal, Moneo, Oíza, son los encargados de lo específicamente arquitectónico, de aquello alrededor de lo cual se pensaba que la Escuela debería girar. (2) El Plan viejo, ya menos numeroso y sin algunos cursos, continuaba con los viejos catedráticos y equipos y giraba inevitablemente en torno al nuevo sistema; no en vano los profesores de éste habían

sido los auxiliares más brillantes de sus antiguas clases, e incluso algunos alumnos del viejo plan se incorporaban también al nuevo como improvisados ayudantes de las cátedras o, ya titulados, como incipientes profesores.

Quizá alguna otra persona, como Cano Lasso, quedaba en el plan viejo como posible reserva. En cualquier caso, Juan Daniel Fullaondo revelaba su poco ingenuo papel de adjunto mediante la fuerza que en el ambiente escolar alcanzaba ya la revista Nueva Forma. Esta concretaba un amplio modelo arquitectónico— basado en una peculiar manera de entender el movimiento moderno— al exhibir y promocionar el conjunto de arquitecturas que realizaba aquel grupo de profesores y algunos otros arquitectos que la revista planteaba implícitamente como afines. Con ellos encontramos definida a la que al final de los 60 fue llamada «Escuela de Madrid» —aquellas obras y aquellos hombres que interesaban y de los que se hablaba—, que, apoyada en un cierto e interno consenso cultural, parecía convertirse en el año 68, incluso administrativamente, en la Escuela Oficial.

Pero tal sueño, si existió, pronto se vió frustrado, desmentido por la realidad. Ni siquiera la línea didáctica más o menos afín logra completar el curso 1968-69. Enormemente conflictivo en la Universidad española, en la Escuela dimite Fernández Alba —sin duda la figura de mayor prestigio de aquellos momentos—, la contestación protagoniza las actividades escolares, y la reanudación del curso —tras el cierre del estado de excepción— trae de nuevo, digamos, al «viejo orden» mediante el nombramiento de Víctor D'Ors como director. (3)

La gestión de Carvajal finalizó entonces para la escuela de Madrid, entendida esta expresión en cualquiera de los dos sentidos que hemos usado y que aquí coinciden. La atención que le hemos dedicado no sólo se explica porque fueran los años 60 —sobre todo los finales— aquellos en que cursan su carrera los arquitectos cuya obra vemos, coincidiendo en el lugar —la Escuela de Arquitectura— en que su formación fue presidida por la actuación académica y el ejemplo profesional de los hombres de la «Escuela de Madrid», si usamos ahora el otro sentido. También porque la mayor

parte de aquellos que entonces eran alumnos o titulados recientes volverán a la Escuela como profesores, aunque algunos sea por poco tiempo. Tal vez reconociendo así —o expresando al menos— cuanto la Escuela iba convirtiéndose en el único lugar público en el que «tratar» de arquitectura. (Y así vemos hoy a muchos, como a sus mayores, representar ambos papeles: el de profesor y el de arquitecto. Y no será ésta la única coincidencia que advertiremos con los maestros modernos de Madrid, como poco a poco, y hasta en las obras, iremos viendo.)

Pero volvamos al año 65, en el que la reactivación económica del país pareció ofrecer mejores expectativas, incluso hasta de cambio, frente a los difíciles años anteriores. Ante ellas se empezaba a consolidar el modo de entender la arquitectura que desde el 67 propaga la revista Nueva Forma, dedicando cinco números a Antonio Fernández Alba, algunos otros a Corrales y Molezún, dando a conocer con mucho énfasis el que parecía ser «discurso de ingreso» de Sáenz de Oíza para acceder desde su antiguo historial a la nueva situación: Torres Blancas. Y publicando seguidamente trabajos de arquitectos más jóvenes, como los de Fernando Higuera o del propio Fullaondo (4).

Son los años 67 y 68 aquellos en los que esta actitud alcanza su mayor apogeo y, como ya sabemos, su influencia más acusada en la Escuela, paralelamente a su breve triunfo en ella. Pero una actitud como ésta, sobradamente optimista en cuanto al papel y a la oportunidad concedidos a la arquitectura, era muy divergente de las corrientes internacionales de vanguardia que, lejos de tal confianza, apuntaban teorías y actitudes tendentes a confirmar la definitiva puesta en crisis de esa fe. Y ante ellas los maestros madrileños no tanto pensaron en combatirlos o evaluarlos cuanto en transmitirlos, pues dentro del eclecticismo a que obliga el conjunto, era común a todos la estimable obsesión por informar, por favorecer aquello que viniera de fuera, combatiendo el tradicional aislamiento español y proponiéndose así —no sólo por esto— como alternativa a la generación de los años 40 que aún dominaba la Escuela. (Pues los arquitectos de los años 50, los pioneros de la recuperación moderna, no eran, a pesar de la presencia de Oíza, estos mismos. Lo que podríamos llamar el «Proyecto de nueva forma» —compuesto por aquellas arquitecturas y por el significado que daban a una alternativa escolar— planteaba como *modernidad* unos trabajos de arquitectura que acusaban su deuda a una actitud revisionista con respecto al movimiento moderno. Los años 60 parecían verse así desde sus protagonistas más como una perfección de los años 50 que como su superación, su puesta en duda.)

En todo caso, la absoluta confianza en la arquitectura que proclaman las obras y dibujos que Nueva Forma celebraba, irían en paralelo con la difusión de tendencias culturales de orden contrario. Las neovanguardias que encabezaba Archigram, la creencia de que la arquitectura ha de seguir los pasos de la tecnología avanzada, las teorías de Christopher Alexander o el hincapié en las metodologías sofisticadas y en la cibernética, y hasta una cierta anticipación del

interés que despertará la semiótica, fueron, como es bien recordado, algunos de los campos de debate internacional que entraban en juego en la escuela de Madrid al final de los sesenta. Hoy vemos que su característica común era clara: negar a la arquitectura su contenido específico y, desde distintas sustituciones, situarla como campo vicario, dependiente. En el momento en que irrumpen estas tendencias en la Escuela, la arquitectura está allí sostenida por lo que representan las obras y las actitudes de los arquitectos y profesores en torno a Nueva Forma, incluyendo la nunca clarificada referencia a los Maestros del Movimiento Moderno, siempre inclinada del lado organicista. Y, en definitiva, el embate de las nuevas teorías a-disciplinares fue suficiente para vencer todo aquello, aún a pesar de que muchas de aquellas arquitecturas no necesiten hoy defender su dignidad o su acierto. Pues a la inoportunidad cultural —a lo que era prácticamente heredado de una situación española siempre con problemas pendientes— tal vez debamos añadir el formalismo y el eclecticismo —o, más bien, la confusa consciencia sobre ellos— capaces de representar, mediante el ambiguo papel concedido a la forma, la sustitución de lo específico de la arquitectura. Y ello en las antípodas de las tendencias internacionales, con lo que el círculo parece cerrarse, aproximar los extremos. Desde luego no se llegó a concebir un modelo escolar capaz de superar como únicas armas proyectuales ante el papel en blanco la intuición, la fuerza creadora y el difuso ejemplo de los Maestros. Con lo que resulta bien claro que una escuela masiva, al percibirlo, se decidiera por la eliminación del irracionalismo y la garantía de la certeza. Y si bien los ingredientes descritos estuvieron tan mezclados y, a veces, tan confundidos con la crisis no disciplinar que el análisis es muy dificultoso, se puede decir que en los años en que cambia la década —del 1969 al 1971, digamos— lo más *avanzado* de la Escuela de Madrid (alumnos de cursos superiores, recientes profesores, no menos recientes titulados) utilizaba o discutía en torno a las metodologías, cibernéticas o no, a los tecnologismos de la cultura europea y americana. Incluso algunos de nuestros hombres tienen una deuda con aquellos campos, aunque tal vez hoy sus obras o dibujos ya no lo expresen. Otros, no tanto saliendo idemnes de la crisis como recogiendo a su favor algún componente, se acercaban —o se mantenían fieles— a un arquitecto capaz de ofrecer, sin más, tecnología y modernidad: Alejandro de la Sota, que, fuera del grupo de Nueva Forma, representaba intenciones que vemos trasladadas aún hoy en algunas de las arquitecturas que aquí se presentan. Sáenz de Oíza fue —y sigue siendo— referencia para otros; Fernández Alba tuvo notable ascendiente sobre algunos, y, si seguimos, puede citarse la más reciente influencia de Moneo como profesor, aunque en ninguno de éstos últimos haya del todo, como en el caso de la Sota, la formación de una cierta escuela en su entorno. Tales son, en cualquier caso y en diversa manera, los nombres que, después de la crisis escolar con la que se inician los años setenta —esto es, el tiempo que un gran

número de nuestros autores acaban la carrera —sobreviven de un modo u otro en la mente de quienes fueron sus alumnos.

Pero fracasado el proyecto de Nueva Forma por las circunstancias políticas y por la crisis cultural de aquellos años, la fortuna, el azar administrativo y las preferencias personales situarían enseguida a los maestros madrileños en unos papeles más estables y diversos. Sáenz de Oíza ganaba ya la cátedra en el curso 68-69, cuando rompe la doble crisis. Fernández Alba la ocupa a finales del 70, al tiempo que de la Sota, que mantiene un ascendiente poco común como sabemos, se aleja de la Escuela definitivamente, y que Rafael Moneo va a ocupar la de Barcelona. Los que eran profesionales puros continúan siéndolo. (Como Corrales y Molezún, que tal vez interesarán siempre, pero que nunca tendrán ya aquella influencia o aquel valor de modelo que parecían capaces de llegar a ofrecer años antes. Arquitecturas como las de Fernando Higueras dejarán, desde luego, de ser objeto de atención, interpretadas las más de las veces como ejemplo de la decadencia a que llegaban los supuestos de la antigua «escuela de Madrid».)

La crisis de la disciplina acabará, pues, con gran rapidez, con la mejor arquitectura de los sesenta, de la que no sobrevivirán siquiera —ni en la intención de sus autores, ni en la mente de sus alumnos— los aspectos afortunados. Serán, en general, las arquitecturas de los años cincuenta las que conserven mejor sus supuestos y, sobre todo, sus hombres. Y, para los jóvenes, ello ya parece coherente con las líneas de la cultura internacional que empieza poco a poco a clarificarse generando algunas tendencias que se presentan como superación de la crisis, esto es, como contribuciones operativas a la arquitectura entendida de nuevo como disciplina específica.

Así, la figura local de la Sota, cuya imagen supera la crisis, se veía paralela a la atención internacional a Stirling y a la arquitectura inglesa, camino por el que alguno de los jóvenes conduciría su deuda con las neo-vanguardias y con el tecnologismo. Ya en este caso, la afición a Stirling que introducen algunos de nuestros nuevos profesores de la Escuela para devenir rápidamente, y a su pesar, recurso tópico, se produce bastantes años más tarde de contruidos sus proyectos más celebrados; esto es, ya en el 72 ó en el 73, época en la que el conocimiento de Venturi era aún algo escaso en nuestra escuela y que la arquitectura y la teoría de Aldo Rossi, no desconocida por algunas excepciones, estaba aún absolutamente ausente de las aulas y de las arquitecturas madrileñas.

Venturi fue, sin embargo, un personaje cuyo conocimiento y popularidad no se produjo demasiado tarde en Madrid. Cuando la editorial Tusquets publica en el 71 «Aprendiendo de todas las cosas», tal vez bastantes esperaban la aparición del «Complejidad y contradicción», que no lo haría hasta el año siguiente. Venturi no fue pues en Madrid un desconocido, pero sí bien en la Escuela los proyectos venturianos —poco abundantes— fueron siempre bien acogidos y calificados por los profesores jóvenes, podemos ver cómo en las obras que aquí presentamos —más de una de aquellos profesores—

la influencia de Venturi es bien escasa, cuando no nula.

No así otras, sin embargo: los puntos de vista sugeridos por la lectura del pensamiento —y de la arquitectura— de Rossi, y la consideración desde ellas de la disciplina, están bien presentes en algunos de los proyectos que aquí vemos aunque no con la coherencia formal de otros grupos españoles que recibieron más rápida o intensamente aquellas influencias, sino de modo más difuso, o interpretada, tal vez, desde las propias preocupaciones. (Desde un modo peculiar de ver las cosas, un empeño en filtrar la influencia ajena por el tamiz de lo propio, como rasgo común al modo en que la cultura arquitectónica madrileña ha venido recibiendo las influencias de fuera.)

Sin conexiones claras, sin la costumbre de mirar a Italia (5), en Madrid entraría la «architettura razionale» de la mano de libros y revistas no demasiado frecuentes. Aldo Rossi podía haber sido conocido por el Controspazio del año 70 que publicó sus obras y, en el 71, por la «Arquitectura de la ciudad» y «Una arquitectura para los museos», ambas publicadas (como el «Contradicción») por la colección que dirigía Ignacio Solá-Morales. No es hasta el 73, después del Cementerio de Módena y de la XV Trienal de Milán, cuando en la Escuela de Madrid se comienza a hablar de Rossi, al principio de modo incipiente, luego —en el curso que comienza en octubre del 74— más insistentemente, siempre desde voces que hoy tenemos representadas, o que son cercanas, a las obras y dibujos que ahora nos mueven. La Tendencia —en el amplio y difuso sentido en que fué siendo interpretada— y los aspectos del movimiento moderno que la tendencia valoraba, están pues presentes en varios de estos proyectos. Y podríamos decir que todos, incluso, han adoptado alguna actitud, clara o no con respecto a ellos. No en vano se trata, como dijimos, de algunos de los que, al tiempo que introducían tales convicciones en la Escuela como medio de recuperación disciplinaria, no dejaron de hacer coherentemente arquitectura que también intentara responder a ellas.

(Pero, como vimos, lejos estamos de la insinuación siquiera de algo que pueda parecerse a una *escuela rossiana*. La tendencia alcanza también en Madrid, como en tantos sitios, el absoluto protagonismo cultural de los años centrales de la década de los setenta, pero desde éste no surgirán tanto fidelidades proyectuales o estilísticas como la acumulación de recursos intelectuales o la consolidación de intuitivas posiciones que permiten superar de forma tal vez definitiva las antiguas cosas.)

En síntesis, la generación que representa los que aquí publican sus obras vió destruirse aquel proyecto cultural en que parecían incluirse algunos de sus maestros que, por su inoportunidad histórica, desapareció a raíz de la crisis en el sesenta y nueve. La generación joven de Madrid se queda, como tantas veces, sin maestros, sin referencias directas, pues aquellos que podían representar el papel de tales semejaban caminar tan confusos como los más jóvenes, entre las antiguas fidelidades y las nuevas ideas a-disciplinares. En los primeros setenta, los maestros modernos que conti-

nuaban en la Escuela van integrando como profesores a algunos de nuestros autores y así, poco a poco, la fe en la arquitectura, la confianza en los medios de lo que comienza a llamarse «disciplina» (o, en otras palabras la sospecha de que tal concepto, «disciplina», representa el conocimiento específico en el que la Escuela debe insistir y en el cual trabajar) gana fuerza desde la atención a las influencias internacionales comentadas en un panorama en cierto modo ecléctico si se quiere, pero cada vez más presidido por la reflexión sobre qué cosa sea la disciplina, cuáles los medios y recursos capaces de transmitir —enseñanza— y configurar —arquitectura—.

Este resumen puede acercarnos a la definición de una cierta actitud común, que en las obras se diversificará, pero que puede representar con mayor o menor fidelidad a los grupos de los hermanos Casas, de Vellés, de Frechilla, y de Ruíz Cabrero y Perea, y a Mayte Muñoz, J. A. Cortés, Par-tearroyo, Capitel, ... y hasta Fernando Fauquí, Bellosillo y Alberto Campo. Son aquellos, que, en general, han estado más comprometidos con la Escuela y en los que la atención docente no sólo ha propiciado una mayor coherencia interna entre pensamiento y proyecto. También la Escuela —sentida ya claramente como el único lugar colectivo de la arquitectura— resultaba ser también aquel mundo aparte que tenía con la construcción real, con la profesión, una lejanía cada vez mayor. Concursos, arquitectura dibujada, llenan en una amplia medida la colección de proyectos de los citados, sin que en ningún caso, y por muy programático que el proyecto pretenda ser, se renuncie a la construcción, a convertirse en realidad. (6) (Tal vez debamos colocar, nuevamente, al sector de la arquitectura madrileña que nos ocupa la etiqueta de «idealista», tal y como los catalanes les gustaba hacer, años antes, con la arquitectura de sus compañeros madrileños; aunque hoy también algunas de las jóvenes —nuevas— figuras catalanas sigan, en este aspecto, derroteros semejantes o incluso más acusados.)

Pero para explicar otros grupos no basta la Escuela ni las referencias a la cultura internacional, sino que han de surgir de nuevo, y con más fuerza, los maestros locales. Víctor López Coteló y Carlos Puente reflejan la gran fidelidad que sus propios trabajos guardan a los planteamientos que otras veces comparten en el estudio con Alejandro de la Sota, y en una continuidad con lo que éste y sus contemporáneos entendieron como la ortodoxia del movimiento moderno en su recuperación de los años cincuenta. Ello nos invita a pensar cuánto —no sólo en el caso de Coteló y Puente— las arquitecturas de los jóvenes son a veces, y a pesar de todo, redefiniciones de las de los mayores. Operación en la que incluso no es ajena la búsqueda de una expresión propia que confía en establecer la continuidad con la tradición moderna local, que, después de confusiones y crisis, puede aún considerarse.

Cercano a de la Sota encontramos también a Paco Alonso —que está, sin embargo, ausente de estas páginas—; y, aunque no sea lo presentado aquí lo más claro para entenderlo, huellas sotianas hay en las

obras de los Casas, en el edificio de León de Valdés y Vellés, en sus Escuelas de Formación Profesional, y en la mayor parte de las obras del grupo. El magisterio de Oíza sigue pesando con fuerza sobre este grupo, sin que existan referencias directas a la *diversa* obra del maestro. Sobre el pabellón para Icona —de L. Sardá y Vellés— parece gravitar aún, no obstante, aquella interpretación del espacio moderno —miesiano— de Sáenz de Oíza y Romaní en la capilla del camino de Santiago del año 54, reelaborando aquella antigua intuición y cerrando un nuevo círculo con los mayores. (En el chalet de López Peláez, Frechilla y Sánchez hay un nuevo recuerdo, al menos si nos empeñamos en verlo, de un antiguo de la Sota, pero es hasta aquí donde su influencia llega.)

La fidelidad al movimiento moderno —a la interpretación que de éste hicieron los maestros de la recuperación de los cincuenta—, la asimilación de las tendencias internacionales que puedan clarificar el papel y los medios de la disciplina, el apoyo en la propia tradición de lo nuevo, y una distinta óptica sobre la historia (7) son algunas características —no siempre comunes— de muchos de los presentados. Ello en una actitud de rearme y de experiencia, lejana de cristalizaciones definitivas, si es que llegan a tener lugar, aunque no exenta de tentaciones programáticas. (El ascendiente —inédito— de las obras de Francisco Cabrero, el del Cano de la calle Basílica, el del Moneo de Bankinter, matizan lo dicho añadiendo nuevas referencias que sirven esta vez para los algo más jóvenes: aquellos que tenían más lejanas las ya citadas. Pero ni a través de estas u otras precisiones semejantes podremos encuadrar los trabajos de Junquera y Pérez Pita, por ejemplo. Participando de la confianza en la arquitectura y en su ejercicio, más parece que en lugar de tener precisas referencias con respecto a los maestros madrileños representan la supervivencia de algunos de sus aspectos: de sus papeles como profesionales, ante todo; de la *teórica* desconfianza hacia el academicismo que parece aún invadir la conciencia de todo arquitecto «moderno» de Madrid; y del horror a que cualquier teoría o sistemática pueda frenar el papel *artístico* que para su arquitectura se reclama, o impedir el principal medio desde el que ésta se configura: los ingredientes diversos que se recogen de las arquitecturas que interesan —incluidas aquellas que podemos llamar disciplinares— para ser utilizados en tal configuración. El eclecticismo, en fin, muy propio de la cultura madrileña y desde el cual —desde la apropiación de lenguajes diversos o ajenos para configurar un proyecto cuya disposición nace de premisas distintas— podríamos recordar ilustres y antiguas personalidades de la ciudad que no hacen ahora al caso. Pues lo más inmediato para este equipo es su directa relación con Corrales: el papel en cierto modo afín que —realizadas las oportunas salvedades— pueden representar como arquitectos, como alejados de lo teórico, como profesionales en suma. Y, así, su mayor deuda con los años sesenta.)

Mediante otros nombres aún podríamos volver a cerrar ciclos internos de relaciones; pero no es la tesis del retorno ni la tentación



de definir una historia que de modo determinista pareciera explicar los proyectos, aquello que nos mueve: tan solo evidenciar, volver concretos algunos trazos de aquella historia capaces de iluminar una serie de trabajos que no agotan en ellos su lectura.

Más cuando hay todavía algunos autores que no tienen fáciles referencias con lo madrileño: aquellos que exhiben con más claridad los códigos y decisiones formales popularizados por el neo-racionalismo, en el que se reconoce a la tendencia la posición teórica principal, pero que en Madrid fue a veces asumido en posiciones próximas a la manera neo-Terragni, a los «Five», al racionalismo idealista. Son las arquitecturas de Campo, de Fauquié, e, incluso, de Partearroyo, que tal vez recogen —aunque no sea lo único que hagan— lenguajes valorados al calor de las teorías y del hincapié en la disciplina para proponerlos como ejerci-

cios de estilo, como nuevo pretexto artístico. Si es así, interpretar los estilos —las tendencias que suponen una idea completa de arquitectura— como códigos figurativos que permiten realizar el proyecto, es algo también propio de la tradición madrileña que —casi nos atreveríamos a decir que desde muy antiguo —recogía y agotaba las diferentes tendencias consumiéndolas en una interpretación casi exclusiva como medio formal. Con ello también las arquitecturas más abstractas con respecto a Madrid, más internacionales, acaban igualmente prendidas en esta red de lo madrileño, en esa cualidad local que para Madrid tantas veces ha sido considerada como inexistente, y que, a la hora de escribir estas notas, ha aparecido sin embargo con tanta fuerza.

### Madrid, primavera de 1978

(1) En 1957 el ministro Rubio introducía un plan, unificador de las *Escuelas Superiores y Especiales* (de Arquitectura e Ingeniería) como *Escuelas Técnicas Superiores*, en el que desaparecían los antiguos ingresos, cursándose los cinco años de carrera después del *Selectivo* de Ciencias y el curso de *Iniciación*. Dentro de las nuevas ambiciones de los años 60, el ministro Lora Tamayo introduce el Plan 1964, en el que desaparece todo curso previo para pasar directamente a los cinco años de carrera. El primer curso —el segundo, incluso— actúan de dura selección, pero el ingreso como tal ha desaparecido. En 1964 se matriculan en la Escuela de Madrid unos mil alumnos del nuevo plan que pasan a ser dos mil al año siguiente (pues se duplican al alcanzar segundo curso sólo unos cincuenta alumnos). La, hasta entonces, desconocida juventud de los alumnos del 64 (y los notorios cambios de actitud que conllevaba) dio lugar al popularizado nombre de «plan yé-yé», que, al margen de su fortuna, era expresivo de la diferencia percibida.

(2) El decano del grupo era Oíza, precursor de tantas cosas. Baste recordar algo más antiguo y no directamente conocido por nuestros autores: los famosos cursos de Instalaciones dados por Sáenz de Oíza con todo rigor, pero contestando además la esclerótica actitud de la Escuela al enseñar en realidad proyectos desde un entendimiento técnico-moderno de la arquitectura. Puede decirse que el momento en que tal actitud se consolida institucionalmente —poniendo, pues, oficialmente en duda la vieja Escuela— es cuando, años después y pagado algún fracaso. Sáenz de Oíza pasa, en el plan 64, a dirigir una Cátedra de Proyectos.

(3) La contestación radical, los ecos de la revolución de Mayo, llegan a la Universidad madrileña en octubre del 68, protagonizando aquel curso hasta el cierre de los centros y el estado de excepción en febrero del 69. Javier Carvajal —como Jefe de Estudios de la Escuela— encuentra este panorama el curso que consigue establecer su «Escuela» en el Plan nuevo. Y aunque Carvajal es contestado por motivos ideológicos —y aunque entonces representaba a la línea escolar más progresiva— su alternativa escolar es, si no asumida, sí respetada por el alumno radical y la masa que le sigue; de hecho, la contraposición enseñanza académica-enseñanza moderna, punto clave de la alternativa del grupo de «Nueva Forma», era de algún modo considerada por el alumnado como pertinente dentro de la situación general, defendiendo o valorando positivamente aquella opción y los hombres que la encarnaban. Ello da idea, no tanto del confucionismo e ingenuidades de la situación cuanto de la superposición en ella de problemas que correspondían a distintas etapas, a distintos retrazos de la situación madrileña.

Dentro de los muchos conflictos, el director (Rafael

F. Huidobro) desautoriza la posición de Carvajal (y de su «Escuela») al apoyar frente a los alumnos la enseñanza académica del dibujo y atacar las Cátedras modernizadas, lo que provoca la dimisión de Fernández Alba —figura en la que la Escuela de Madrid, como se recordará, veía su máximo eje— y la de Feduchi y de la Mata, encargados de Dibujo Técnico.

Este importante conflicto aumenta la contestación que continúa hasta que la Escuela está casi completa y únicamente volcada en asambleas generales de alumnos que rechazan la totalidad de la estructura escolar y discuten —también con algunos profesores— la alternativa. Febrero trae el estado de excepción y el cierre de la Universidad. La Escuela se abrirá más tarde con Víctor D'Ors como director y Carvajal reducido a su papel de Catedrático.

(4) Juan Daniel Fullaondo —que dejó calladamente la Escuela algo antes que Alba, tal vez previendo la quema— era el director de «Nueva Forma» y la persona más intelectualmente atada a los presupuestos de los años sesenta, a la posición *zeviana* sobre la arquitectura. Su instinto fue siempre, sin embargo, superior a tal yugo, como continuamente reflejaba la revista que no por ecléctica dejó de dar noticia de muchos de los nuevos intereses arquitectónicos de los primeros años setenta. «Nueva Forma», debida prácticamente al esfuerzo personal de Fullaondo fue en Madrid —en España— un instrumento fundamental de información, al que la Escuela de Madrid debe de reconocer su gran deuda.

(5) La posición *zeviana* de Fullaondo no era, desde luego, el mejor medio para informar de la Italia que ahora interesaba. Nueva Forma cumplió sin embargo algo de este papel al publicar en 1973 el Cementerio de Módena, por ejemplo.

Rafael Moneo se «exilia» parcialmente a Barcelona en 1971, con lo que su papel de puente con la cultura italiana no fue en este caso en beneficio de Madrid; tal vez debamos indicar desde aquí el ascendiente que, no sólo en estos temas, tuvo sin embargo Moneo con algunos de los arquitectos que nos ocupan.

(6) Es preciso destacar la única excepción a ello: la obra de Juan Navarro Baldeweg, personalidad muy peculiar conectada con los temas y personas de que hablamos, pero tal vez el caso menos representado por la historia que aquí se relata.

(7) Algunos trabajos históricos de los últimos años pueden considerarse paralelos —o iluminadores— de los intereses de esta generación. Entre ellos destaca la dedicación de Carlos Sambricio, historiador no arquitecto y personalidad en cierto modo afín al grupo de los autores representados.

# TRES REVISTAS

por Oriol Bohigas arqto.

Intento hacer aquí una referencia a las tres revistas que se simultanearon en el esfuerzo de cocinar la cultura arquitectónica de Madrid, en los años 60 —los cruciales años 60— sin revisar con meticulosidad historiográfica sus números ya encuadernados

y archivados en el stock sentimental de nuestras bibliotecas. Lo más importante de las revistas es la huella cultural que han marcado en sus antiguos lectores asiduos y apasionados. Lo que queda en el recuerdo es, seguramente, su significado real.